

Duchologiczna podróż

AUTOR: AGNIESZKA RATAJ

***Powrót Tamary* w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego**

w warszawskim Teatrze Studio to nie tylko próba zrozumienia fenomenu słynnego spektaklu z lat dziewięćdziesiątych, ale również, jak mówi jedna z postaci, wspomnienie czasów, „kiedy jeszcze wszystko było możliwe” i jednocześnie diagnoza naszej rzeczywistości.

■ W 1990 roku miałam trzynaście lat i, prawdę mówiąc, teatr nie interesował mnie zupełnie. Od premier w Teatrze Studio w Pałacu Kultury i Nauki dużo bardziej ekscytujące były ustawione pod nim budy na ogromnym targowisku, gdzie kupowało się pirackie kasety z muzyką, którą do tej pory można było co najwyżej nagrywać z radiowej Trójki. Premiera *Tamary* w reżyserii Macieja Wojtylszki, do której nawiązuje spektakl Cezarego Tomaszewskiego, kompletnie nie zaistniała dla mnie w tamtym czasie. Z tym większą ciekawością, podobnie zresztą jak twórcy spektaklu w Studio, przejrzałam zapowiedzi, recenzje i próby opisu tego przedstawienia. Jak w lustrze odbija się w nich specyfika okresu transformacji ustrojowej Polski, który Olga Drenda określiła w swojej książce mianem „duchologii polskiej”. Drenda zapożyczyła je częściowo od filozofa Jacques’a Derridy, autora idei istnienia stanu widma niebędącego ani bytem, ani nie-bytem, teraźniejszości „nawiedzanej” przez historię. Drugą inspiracją stał się dla niej Julian House, założyciel brytyjskiej wytwórni płytowej Ghost Box Records, wydającej utwory artystów współczesnych, nawiązujących jednak mocno do wczesnej muzyki elektronicznej. Określane są one jako próby wywołania nostalgii za wizjami pamięci widmowej, zdeformowanej przez nakładające się na nią kolejne warstwy inspiracji. Duchologia polska opisywana przez

Drendę obejmuje okres przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, traktowany przez autorkę jako widmowa epoka chaotycznej przebudowy całego kraju, której dziś przyglądamy się coraz częściej sentymentalnie, często z niedowierzaniem, a w dużej mierze krytycznie.

Spektakl z 1990 roku z Teatru Studio nie trafił do książki Drendy, choć odnalazłby się bez trudu na półce wypełnionej artefaktami duchologii polskiej, tuż obok „amatorskich, koślawych okładek książek, pełnych zakłóceń, przesyconych kolorów i »śniegu« obrazów z Telewizji Edukacyjnej, na wpół zapomnianych dobranocek, marzeń z wideokasety, blaknącego graffiti, kawiarni wyłożonych sztucznym marmurkiem, słońca nad azbestowym osiedlem albo blokiem typu Lipsk, z którego nagle wyrasta antena satelitarna”. Jak miesięcznik „Sukces”, wydawany również od 1990 roku, *Tamara* stała się symbolem elitarności polskiej fantomowej klasy wyższej. „Światowość w pigułce można powiedzieć. Wystarczy zaaplikować, żeby wydobyć z siebie narodzone dzięki Tamarze poczucie pasowania do świata” – mówi w *Powrocie Tamary* licytator. W tekstach wokół *Tamary* najistotniejsza okazywała się więc nie wartość artystyczna spektaklu, ale ceny biletów, szczegółowe menu kolacji serwowanej w jego trakcie czy zmęczenie odczuwane przez widzów podążających za aktorami

przez cztery godziny. Niektóre artykuły sprawiają wrażenie pierwszych przymiarek do raczkującego dopiero stylu tabloidów. Opisują sławy przybyłe na premierę, ich kreacje oraz dokładnie wyliczają kwoty wyłożone na realizację spektaklu m.in. przez Pewex, którego ówczesny dyrektor, Marian Zacharski, bryluje na zdjęciach z Waldemarem Dąbrowskim.

Wspominam o książce Olgi Drendy i tekstach wokół przedstawienia z 1990 roku, bo w *Powrocie Tamary* znacząco wybrzmiewa dla mnie aspekt duchologiczny, przynajmniej w jego pierwszej części i zakończeniu. Wrażenie to jest jeszcze silniejsze wobec obostrzeń sanitarnych związanych z koronawirusem, w jakich ogląda się ten jeden z pierwszych wystawianych po lockdownie spektakli w Warszawie. Siedząc w maseczce, na zapelnionej w połowie widowni dużej sali Teatru Studio, mam uczucie dziwnej nierealności tej opowieści o czasach, kiedy w kilometrowych kolejkach po bilety na *Tamarę* stały tłumy, a widzowie mogli, ot tak, biegać sobie za aktorami w trakcie spektaklu. Trochę jakbym właśnie oglądała nierealne fantomy opromienione nieziemskim, ciepłym światłem, które opisuje Drenda jako charakterystyczne dla zdjęć z tego okresu.

Podobnie jak w oryginalnej *Tamarze*, przy wejściu na spektakl Cezarego Tomaszewskiego odbywa się odprawa paszportowa, a strażnicy witają widzów w państwie faszystowskim.

STUDIO
TEATR GALERIA
W WARSZAWIE

Powrót Tamary
Michała Buszewicza

reżyseria
Cezary Tomaszewski
scenografia,
kostiumy **Bracia**
(Agnieszka Klepacka,
Maciej Choraży)
światło
Jędrzej Jęćkowski
wizaż
Kacper Rączkowski

premiera
15 sierpnia 2020

Scena zbiorowa,
na pierwszym planie
Sonia Roszczuk
[Tamara]



fot. Sisi Cecylia

Po wejściu na widownię trafia się na aukcję fragmentów scenografii z *Tamary*, która faktycznie miała miejsce w momencie zdejmowania spektaklu z repertuaru. Pisał o niej w jednym z najbardziej kuriozalnych tekstów poświęconych spektaklowi Tomasz Bitner w „Dzienniku Północnym” z 1991 roku: „Zainteresowanie publiczności można określić najwyżej jako mierne. Toteż aukcja przerodziła się w wystawę połączoną ze sprzedażą – nikt nie chciał się o cokolwiek licytować. [...] Co dziwniejsze, nie było chętnych na nocną koszulę d’Annunzia, która w czasie przedstawienia wzbudziła wielkie zainteresowanie pań. [...] Oryginalność polegała na tym, że w miejscu, gdzie znajduje się rodzynek męskości, wycięto dziurkę o średnicy krążka hokejowego. Brak zainteresowania tym rekwizytem może świadczyć nie tylko o upadku sztuki teatralnej, ale i o zmierzchu rewolucji seksualnej”.

Mierne okazuje się również zainteresowanie widzów biorących udział w aukcji w *Powrocie Tamary*, którą przerywa co chwilę natrętny Portier (Jan Peszek), zakazując dotykania, siadania czy korzystania z oferowanych przedmiotów. Niepotrzebnie, bo dużo bardziej interesujący jest dla nich obficie zastawiony stół ustawiony z przodu sceny i ich własna licytacja na wspomnienia związane ze spektaklem. Jednym z najważniejszych wspomnień okazuje się opowieść Mariusza (Mateusz Smoliński), którego rodziców naznaczyła na całe życie po-

rażka związana z *Tamarą*. Ojciec stojący w dniu jego narodzin w kolejce po bilety nie zdołał ich kupić, bo w ostatnim momencie podniesiono cenę. „Kim byli wybrańcy, którzy odebrali mu prawo do pocucia się w pełni człowiekiem” – pyta Mariusz, wzorem ojca stając razem z innymi w kolejce, a następnie wkraczając do świata spektaklu jako Mario, szofer Gabriela d’Annunzia, komunizujący rewolucjonista w przebraniu. Teatralna machina *Tamary* rusza wraz ze sceną obrotową, aby w błyskawicznie rozegranym skrócie przypomnieć, o co właściwie chodziło w tamtym przedstawieniu i czego Mariusz nie miał szans dowiedzieć się od rodziców.

Podobnie jednak jak w oryginalnej *Tamarze*, akcja jest w zasadzie pretekstem do poszczególnych aktorskich epizodów. Motorem napędowym tej części staje się Jan Peszek w roli Gabriela d’Annunzia, którego obserwuje się z wręcz niezdrową fascynacją. To śmieszno-żałosny kabotyn, zwłaszcza w trakcie wygłaszania ody do własnego kapucyna. Tak włoski literat, który zaprzedał swoją sztukę faszystowskiej władzy w zamian za wygodne życie, przygotowuje się do spotkania ze słynną malarzką Tamarą Łempicką, poproszoną o namalowanie jego portretu. Zamknięty w luksusowej willi w towarzystwie podobnych do niego, iście operetkowych postaci, d’Annunzio liczy już tylko na ognisty romans z Łempicką, który potwierdzi jego wyjątkowość. Wkraczająca na scenę z brawurowym *lip sync* do arii *Inneggia-*

mo, il Signor non è morto z *Rycerskości wieśniaczej*, wspaniale przerysowana Tamara Sonii Roszczuk, spowoduje jednak zacięcie się maszyny obracającej się do tej pory niemal bezkrytycznie wokół d’Annunzia. „Namaluję pana, jak pan patrzy [...] niech pan patrzy tak jak człowiek, który widzi, jak faszyci biją kogoś na ulicy. [...] Nie jest panu przykro, że sprzedał pan Mussoliniemu pomysł na Włochy, a on go tak okrutnie zniszczył? [...] Pan patrzy. Ale może pan patrzeć z przykrością. Teraz z radością. Albo z niedowierzaniem. Albo tępo. Tępo jest świetnie” – mówi Tamara w ostatniej scenie z d’Annunziem, tuż przed swoim wyjazdem, odmawiając udziału w zaproponowanej grze.

Powrót Tamary Cezarego Tomaszewskiego w finale staje się więc jednocześnie obrazem rozpoczętych przez systemową transformację lat dziewięćdziesiątych bezlitosnych podziałów na elity finansowe i całą resztę pozbawioną „prawa do pocucia się w pełni człowiekiem”, jak i diagnozą naszej współczesności. Wybrzmiewa ona szczególnie wyraziście wobec niepokojąco powracających w ostatnich latach w całej Europie nurtów skrajnie nacjonalistycznych czy wydarzeń związanych z protestami środowiska LGBTQ+ poprzedzających premierę spektaklu w Teatrze Studio. I każe zadać samemu sobie mało komfortowe pytania: czy jak d’Annunzio będziemy patrzeć na nie z przykrością, niedowierzaniem, czy też tępo? ■